

# **NEVER TWICE IN THE SAME RIVER**

## **Representation, history and language in contemporary re-enactment**

**Antonio Caronia**

[*RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, edited by A.C., Janez Janša, Domenico Quaranta, fpeditions, Brescia 2009, pp. 7-21.]

### **1. Issues regarding re-enactment**

Just what is it that leads many contemporary artists to restage historic events great and small, performances of the past, and sometimes even imaginary events? Are they possessed by the post-modern demon? (albeit belatedly...) Does this practice spring from a cynical awareness of the decline of values, the surrender – be it dismal or joyful, it makes little difference – to the logic of the society of spectacle? Is it yet another variation of Francis Fukuyama’s bitter prophecy of “the end of history”? Or is it simply the end of the modern myth of the “originality” of the work of art, a further confirmation of the fact that in conceptual art the process is more important than the end product, and an attempt to find a different, deeper path to critique the medial ideology of contemporary society?

This book sets out to offer some answers, albeit not exhaustive or definitive, to these questions linked to the artistic practice of re-enactment, questions which have



already been tackled in recent years in the various essays and publications we refer to here. We have not dwelled on the idea of devising an excessively rigid formal definition of re-enactment, or on attempts (necessarily unstable) to classify or categorize the re-enactments themselves, except for reasserting the inescapable distinction between re-enactments of historic events and re-enactments of artistic performances (see Domenico Quaranta's contribution on this point, in this book: *Re:akt! Things that Happen Twice*). Regarding these two points, various interesting contributions have already been written, including the work which goes into the most depth, at least with regards to the second point: the essay by Inke Arns *History Will Repeat Itself*, which is the introduction to the catalogue for the exhibition of the same name.

Our initiative seeks rather to stress the relationship between the historical and social aspects of re-enactment and the linguistic ones, which as yet have been not explored in depth. Indeed, if the phenomenon of re-enactment is closely linked to the "technical reproducibility" of artworks, and is therefore one of the very last outcomes of the "open work" theme within the decline of the idea of "original" in the arts and culture in general, the formal and linguistic aspect is a major concern. This does not happen in the sense of the "open works" of the 1960s and the 1970s, because re-enactments are in general very distant from neo-avantgarde experimentalism; they are rather the expression of a crisis of history: a crisis that emerges at the end of the "great narratives" Lyotard described, but that, as Jan Verwoert remarks in his book, does not by any means signify the "end of history". In re-enactments, according to Jennifer Allen, the audience becomes a witness, in whose eyes "the original event becomes historical by taking up time, and claims its status as history by appearing as a discrete event with a finite duration. In other words, the re-enactment makes the event an origin, giving it a definition and an identity that it may not have had for itself." [1]



Thus re-enactment aims to turn the shapeless continuity of our chaotic past into a discrete and well-defined experience, for which only repetition and a new reading can provide a possible meaning. But in this process history should not be viewed as closed and prescriptive; as it was for Benjamin, history is a field of possibilities, in which not only the future, but even the past is constantly re-written (and this is particularly manifest in Rod Dickinson's work).

This is why language and reflections about language are so important in the re-enactment field. Re-enactments show their contemporary character in their strong inclination for language, or rather *meta-language*. If re-enactments translate historical, cultural and artistic events from one context into another (they are very often "re-mediations" in the sense defined by Bolter and Gruisin), in doing so they are forced to take language back to a kind of degree zero, stressing its communicative capacity.

## 2. Difference and repetition

In the episode entitled "The Convalescent" in the third part of *Thus Spoke Zarathustra* by Friedrich Nietzsche, the animals remind Zarathustra of his destiny as the teacher of the eternal return:

For thine animals know it well, O Zarathustra, who thou art and must become: behold, thou art the teacher of the eternal return,—that is now thy fate!  
That thou must be the first to teach this teaching—how could this great fate not be thy greatest danger and infirmity!  
Behold, we know what thou teachest: that all things eternally return, and ourselves with them, and that we have already existed times without number, and all things with us.  
Thou teachest that there is a great year of Becoming, a prodigy of a great year; it must, like a sand-glass, ever turn up anew, that it may anew run down and run out:—



So that all those years are like one another in the greatest and also in the smallest, so that we ourselves, in every great year, are like ourselves in the greatest and also in the smallest.

And if thou wouldst now die, O Zarathustra, behold, we know also how thou wouldst then speak to thyself:—but thine animals beseech thee not to die yet!

Thou wouldst speak, and without trembling, buoyant rather with bliss, for a great weight and worry would be taken from thee, thou patientest one!—

'Now do I die and disappear,' wouldst thou say, 'and in a moment I am nothing. Souls are as mortal as bodies.

But the plexus of causes returneth in which I am intertwined,—it will again create me! I myself pertain to the causes of the eternal return.

I come again with this sun, with this earth, with this eagle, with this serpent—not to a new life, or a better life, or a similar life: — I come again eternally to this identical and selfsame life, in its greatest and its smallest, to teach again the eternal return of all things,—

To speak again the word of the great noontide of earth and man, to announce again to man the Superman.

I have spoken my word. I break down by my word: so willeth mine eternal fate—as announcer do I succumb!

The hour hath now come for the down-goer to bless himself. Thus—endeth Zarathustra's down-going.' [2]

But why do the animals talk about a “great year of Becoming”, if everything is going to be the same - if Zarathustra declares he will return “eternally to this identical and selfsame life”? Why, in the passage just before the excerpt quoted above, do the animals say to Zarathustra: “Rather, thou convalescent, prepare for thyself first a lyre, a new lyre! For behold, O Zarathustra! For thy new lays there are needed new lyres”? Doesn't the eternal return mean that things will be repeated identically, without any variations, without any *differences*?

Evidently this is not the case. Gilles Deleuze has returned to this point many times in his works, from *Nietzsche et la philosophie* to *Différence et répétition*. If Zarathustra needs a new lyre to sing new songs, it is precisely because the eternal return does not mean that the one and the multiple clash, that unity is *ontologically* opposed to difference. On the contrary, following on from Heraclitus, Nietzsche's eternal return is the affirmation that becoming *is* being, and that the only form of being is becoming. And therefore that the concept of unity is already implicitly affirmed in multiplicity; that it is not a new, opposing form, but merely, to coin a



phrase, “the essence of repetition”. “It is impossible to step into the same river twice.” [3]. Even if it is “the same” river, it is different every time you step into it: this has become a classic example of a phenomenon in which being is, essentially, becoming, and proof of the fact that becoming cannot be identified with disorder, that instability and continuous transformation are not incompatible with the forging and persistence of a “form”.

But, “repetition,” as Deleuze asserts at the very beginning of his book, “is not generality.” [4]. It therefore has nothing in common with either resemblance or equivalence, which seem to govern relations between types. Things that resemble each other or are equivalent can be “distinct” but are unlikely to be “different”. When he attempts to base his definition of repetition on “difference without concept”, Deleuze makes an observation on the way artists use repetition that can be useful to consider. Repetition, Deleuze argues, cannot be explained in terms of the function of the identity of a concept or representation, but requires a superior “positive” principle which must lie on the border between “the sets of concepts of nature and freedom”. To explain this line of thought, he offers the following example:

Consider, on the border between these two cases, the repetition of a decorative motif: a figure is reproduced, while the concept remains absolutely identical.... However, this is not how artists proceed in reality. They do not juxtapose instances of the figure, but rather each time combine an element of one instance with another element of a following instance. They introduce a disequilibrium into the dynamic process of construction, an instability, a dissymmetry or gap of some kind which disappears only in the overall effect. [...] It is not the elements of symmetry present which matter for artistic or natural causality, but those which are missing and are not in the cause; what matters is the possibility of the cause having less symmetry than the effect. [5]

Even in the passage in question, Deleuze passes from a specific example (the decorative motif), to artistic procedures in general. The elements of disequilibrium and dissymmetry explicitly present in artistic activity actually feature (to a greater or lesser extent) in all human activities, and are part of that attitude of freedom and “creation” that characterizes man, being present first and foremost in the main tool



that the human race uses in its relations and to describe reality (to create the “world”), namely language. In my view one of the most interesting things about the contemporary phenomenon of re-enactment is its very desire to avoid the sandbanks of “representation”, and come across as a form of genuine “action”, also in terms of the audience, which as Jennifer Allen observes in her essay, is viewed as a witness. All of this is present in many writings on re-enactment, and is effectively highlighted by Quaranta in his essay, where he asserts that “the idea of repetition implicit in the ‘re’ prefix tends to make us forget that the heart of every re-enactment lies not in its fidelity to the original model, but in the differences between the original and the ‘remake’.” [6].

This alone should be enough to make us reject any interpretation of re-enactment as a “return to order” in contemporary art. Despite the fact that re-enactment undoubtedly participates in the interweaving of art and economy, it still continues in some way to combat the reduction of art to pure economics, more incisively and often more explicitly than other forms of contemporary art. There are bold, broad differences between today’s re-enactments and the attitudes and issues of the 1960s and 70s, but these do not cancel the fact that it is impossible to interpret and understand re-enactment without accepting its continuity with the aim of overcoming the representative dimension of art: the aim that was declared and pursued by a part of the avant-garde movements of the beginning of the 20th century, starting with Dada and Duchamp.

### **3. From pageant to re-enactment: media and history**

On 7 June 1913, in the old Madison Square Garden in New York, an unusual cultural event was held. That evening fifteen thousand people watched *The Pageant of the*



*Paterson Strike*, a “show” that, both on the stage and in the middle of the audience, reconstructed an event that would be difficult to describe as “historic”, in view of the fact that in June of that year the textile workers at Paterson (New Jersey) were still on strike. Indeed the strike only ended in August, unfortunately without a positive outcome for the workers. The young John Reed (later to become the most famous “reporter” of the October Revolution) played an important part in conceiving and organizing the event, which was backed by Industrial Workers of the World, the radical, revolutionary trade union which guided the Paterson struggle. Not long after this the union was practically wiped out by the “Red Scare” and the relentless repression of the Wilson administration which eradicated the entire radical movement in America, taking advantage of the jingoistic climate and the emergency legislation pushed through when America entered the war.

But on 7 June 1913 the IWW was still alive and kicking, and that evening those three letters literally towered over the Madison building. At the time John Reed was already a brilliant, enterprising young man, but it has to be said that the format was not of his own invention. “Pageants” were an established tradition (perhaps not always bearing that name), that had been popular in the western world for centuries, and can be traced back to the religious representations of the Middle Ages and the rebirth of European theatre in the Renaissance. And in that particular period in the United States it was undergoing a sudden revival in connection with the new migratory flows hitting the country, bringing in a wide variety of different lifestyles and cultural traditions. Out of the “New Pageant Movement”, a movement for “community” or “civic” theatre, in 1913 came the American Pageant Association, involving writers and organizers like Percy MacKaye [7]. But while the “official” pageant movement aimed to foster integration, and even the social elevation of the lowest classes (namely immigrants), in the context of smoothing out conflicts and fostering the process of “Americanization”, therefore under the aegis of a conservative, moderate political indoctrination, the intentions of John Reed and the



IWW were very different. The Paterson Pageant was obviously also a work of political propaganda, but in the opposite direction. Linda Nochlin [8] describes it as a clear, dramatic statement of the fact that the “new citizens” were making a key contribution to the country, a contribution that went well beyond their dances, music and folklore; the immigrants were obliged to give over their health, their hopes, their honour and that of their children – forced to live in poverty and squalor for the benefit of WASP capitalist society. Nochlin notes how Reed’s show laid bare the falsity of the symbols that accompanied the “American dream” of freedom, democracy and prosperity for the oppressed immigrant workers at Paterson, and as a consequence for the entire nation.

The most interesting thing, however, was that John Reed and his collaborators managed to achieve this effect by boldly innovating existing traditions, yet without sacrificing the immediacy and engagement of popular pageants, and grafting on a series of visual and expressive elements characteristic of the avant-garde movements of the day. Some reporters even talked about Futurism, and one eye-witness reported [9] on how “Bobby Jones” had insisted on having a Gordon Craig style element in the production, with a long street scene cutting through the audience, through which the funeral procession advanced, creating an “electrifying” feeling of unity among all those present. The account talks about an unprecedented “vibration” between the workers who had come to show their counterparts what was happening on the other side of the river, and those who had come to see the show.

The reason I have dwelled on this episode at length is not only because it so consummately illustrates the roots (perhaps unwitting) of many works which fit the description of re-enactment to various extents, from the strange docu-dramas of Peter Watkins dating from the sixties to the present day, to the reconstruction of the Kennedy assassination in *The Eternal Frame* by T.R. Uthco & Ant Farm (1975), up



to two very different contemporary works: the reconstruction of the miners' strike in Britain in *The Battle of Orgreave* by Jeremy Deller, 2001 (and the resulting 2002 film by Mike Figgis), and Janez Janša's ironic but heartfelt tribute to the Republic of Fiume of 1919/1920, the 2008 project *Il porto dell'amore*.

*The Pageant of the Paterson Strike* also shows how misleading it is to view "political" or "social" art as irremediably entrenched in traditional forms, "popular" in the most backward sense. And it also goes to show that the interweaving of questions of history, memory and language is not purely a current phenomenon, and is not the effect of a movement (a variegated and often equivocal movement at that) like postmodernism, instead being rooted in all art of the twentieth century.

Naturally, in 1913, the media system was in its infancy. It would be almost 20 years before the first experiments with television, and almost 40 before TV became the main means of mass communication, taking over the role played by radio from the 1940s. The rise of television was the main element of the new media landscape that formed during the 50s and that was deployed to full effect by the beginning of the 60s. This media landscape was fairly soon analyzed and described in various ways by many artists and academics. Fifty years on, the three versions that we can view as the most relevant and seminal contributions, are those of a Canadian professor of literature, in the process of founding the discipline of media sociology (Marshall McLuhan); a French conceptual artist who founded a miniscule political group destined to enjoy considerable success in 1968 (Guy Debord), and an English novelist who viewed his own Western culture with the eyes of the East, having been born in Shanghai (James Ballard).

It was soon clear that the advent of the mass media completely upended the status of images and the role of history in Western society. Images completed their process of transmigration from art, a process which began at the end of the 19<sup>th</sup> century with the historic avant-garde movements, and made their way into the new



devices for representing everyday life (television and advertising). History ceased to be the result of events processed and reconstructed by a specialized group of intellectuals (historians), who supplied society with its self-image and meaning, and instead began to be constructed on the fly, out of images which came from “real life”, yet were in some way filtered from an “artistic” angle and delivered onto the screen.

Jan Verwoert sums up the situation effectively:

History is broadcasted life. In the moment of live transmission the event is compressed into an image that shows everything but says nothing. To re-insert history into the image would therefore mean to disrupt the illusion of full presence generated by the image of actuality. [10]

It was here, in this eradication of the traditional devices of memory, in this initial possession of the collective imagination by what Debord dubbed “the society of the spectacle”, that the process (deceptively) viewed as “the end of history” began. And it was here, ahead of its time, that the new story of re-enactment began.

The key event in this process was the assassination of President John Fitzgerald Kennedy on 22 November 1963 in Dealey Plaza in Dallas. It was James Ballard who grasped with extraordinary lucidity the key importance of this event, and who saw in it the crux of the new collective Western imagination, the loss of a centre and meaning for late modern man. In his 1970 novel *The Atrocity Exhibition*, which brought together the so-called “condensed novels” published previously, Ballard brings us a character who changes his name from one episode to the next (Travis, Talbot, Traven, ...) and tries to “repeat” on those around him (his wife, his doctors, the nurses), the great media events of the 1960s: the death of Marilyn Monroe, the Apollo disaster, Kennedy’s assassination. “This is Traven’s hell. You can see he’s trying to build bridges between things – this Kennedy business, for example. He wants to kill Kennedy again, but in a way that makes sense.” [11] The narrative focuses on the Kennedy assassination above all. By rewriting the event over and over, enlarging and decontextualizing various frames and little sequences of the film of the shooting that Zapruder recorded completely by chance, Ballard was constructing, in



writerly form, the very first re-enactment of the new media world. Here we find the “disequilibrium, instability and dissymmetry” that Deleuze was talking about in the same period. Repeating the Kennedy assassination, detaching it from its media splendour (and the “double alienation” described by Jennifer Allen), without rejecting the media universe *a priori*, on the contrary actually intensifying the logic of the media, bringing the consequences of media devices to an extreme: this was Ballard’s intention, and he deliberately set out to take on the ambiguity and wealth of the media to try and upend its outcomes. The only way to give meaning to events that television rendered meaningless was to throw oneself headlong into the “hidden agenda” of the events themselves. As Hölderlin indicated, where there is danger, salvation also grows.

Kennedy’s assassination presides over *The Atrocity Exhibition*, and in many ways the book is directly inspired by his death, and represents a desperate attempt to make sense of the tragedy, with its huge hidden agenda. The mass media created the Kennedy we know, and his death represented a tectonic shift in the communication landscape, sending fissures deep into the popular psyche that have not yet closed. [12]

Only five years later two collectives of American artists, Ant Farm and T.R. Uthco, produced their re-enactment of the Dallas shooting, *The Eternal Frame*, in which, “at the same time we see a live performance, a ‘making of’, a social experiment, and a filmic simulation” [13]. When, in 1999, Pierre Huyghe produced *The Third Memory*, which compares the restaging of the legendary bank robbery carried out in Brooklyn on 22 August 1972, with the film *Dog Day Afternoon* directed by Sidney Lumet in 1975, it became clear that memory has no “objective” role, but that, as Jennifer Allen says, “the image is no longer an illustration but has assumed the phatic role that was once proper to language alone.” [14] .

We must therefore look to the devices of language to try and get a better understanding of the intentions and perspectives of contemporary re-enactment.



#### **4. Re-enactment, language, power**

Contemporary art, from Duchamp (and Kossuth) onwards, is much more linguistic than iconic. Obviously this observation does not solve any problems, and indeed raises many more. In what way is contemporary art a linguistic art? Because it describes the world using language, or because it tries to change the world? And what devices of language does it favour: metaphor or metonym? And of these devices, which does it leave intact and which does it deform? Some further reflections on re-enactment can help us, if not to answer, at least to formulate these questions more effectively.

If we develop Deleuze's concept of repetition, we realize that the re-enactment of historic events differs considerably from that of artistic events (as Quaranta underlines in his essay), to the extent that we begin to doubt whether we can really view the latter as repetition. Repetition is not generality, states Deleuze: "Repetition as a conduct and as a point of view concerns non-exchangeable and non-substitutable singularities." [15] In other words, it is only possible to repeat things that are singular, that cannot be exchanged or substituted by any other term, in their status of pure event.

Now a pageant, or the re-enactment of a historic event, is a repetition in this very way: a historic event is "restaged" for the pure pleasure of reliving it, or in order to "fix it in the memory", or reiterate its meaning in the context of establishing a system of values or collective identity. But the given historic event remains singular, and only in virtue of this can it be re-enacted, or repeated, in terms of being restaged. Those watching a re-enactment of this kind run no risk of confusion, knowing that the



event has already happened and cannot therefore be replaced by another event, merely re-evoked, alluded to.

Things take a different turn when we come to re-enactments of performances or past artistic events, or even re-enactments of historic events done with artistic intentions. In this case the original artistic or historic event is not taken up as a singular event: we are not interested in its irreplaceability or uniqueness. It is never the original “meaning” that the new artist wants to restore or comment on; if anything, it is a different meaning, possibly secondary, yet compatible with that event, that the artist wishes to place new emphasis on. The new meaning might even be a critique, or at least express an ironic distance from the original performance. This applies to most of Janez Janša’s re-enactments: just think of the parting shot of *C’était un rendez-vous (déjà vu)*, in which the revealed identity of the (assumed) protagonist of the race through Paris is in net contrast with the breakneck speed of the video, to the point that it is almost a denial, if not a mockery, of the original performance itself. In Watkins’ works the anachronisms and Brechtian violations of the conventions of film (actors looking and speaking into the camera, a television appearing in a meticulous reconstruction of daily life in the Commune of Paris) serve to convey the film maker’s intentions to elicit a reflection on the meaning of those historic events for the here and now, for the present. Artistic re-enactments therefore do not view the original event as something singular and irreducible, but on the contrary, as a complex set of elements that can be interpreted in various ways. It is as if the event, work or performance that serves as the point of departure for the re-enactment, was viewed as a “field of differences”, not fully deployed and therefore only potential, from which more than one meaning can be extracted.

In this way re-enactment declares its affinity with linguistic acts. Among all the human cultural devices based on differential systems capable of constructing meaning, language is undoubtedly the original and most powerful one. All other human cultural systems are, in the final analysis, linguistic, as they are based on the



ability to (selectively) double reality and construct a “world” – powers typical of language. But not all cultural systems use the same operative principle as language. Many of them take the linguistic premise for granted and work on other planes, with other tools. This is true of art in its “figurative” version, and in any case up to the point that images represented its main form of expression. A painting or a sculpture can be interpreted as a semiotic system (if this is really possible) in a very different way from language: there is no alphabet, no system of elementary iconic signs - meaningless on their own and only acquiring meaning when combined. In conceptual art, on the other hand, linguistic devices are at the heart of the artistic operation, because the artist’s intention is to highlight the gaps between different linguistic/conceptual representations of reality.

In the context of conceptual art, however, re-enactment makes a more explicit use of social memory, and therefore – independently of the intentions of the individual artist – it enters into a dimension that in turn influences the memory of the spectator or participant, or at least their assumptions. This is clearly underlined by Steve Rushton:

Rather than being a form of representation à la mode, or (within the art context) a form of Duchampian appropriation of time, re-enactment is closer to a frame for varied critical approaches to the manipulation and restructuring of memory. [16]

Manipulating and restructuring memory: it is evident that the device of re-enactment in itself does not guarantee a “correct” political or social usage, which depends on the intentions of the author or performer, but nevertheless the linguistic dimension of re-enactment always appears to aim to create some kind of “effect”, not only on the memory but in general on the experience of the participant:

At first appearing to be a subject in itself, re-enactment turns out to be the agent of memory and experience. The issue then becomes not what re-enactment is but what re-enactment does – what is its effect in each particular case? [17]



Anke Bagma is even more explicit:

The notions enactment and re-enactment call attention to the *performative* embodiment that experience and memory entail. [18]

This is probably the key point, and it regards not only re-enactment, but performance in general. The linguistic dimension of these actions is not purely *descriptive*, but *performative*. Re-enactments or performances are basically utterances, or sets of utterances, but their aim is not to describe or reflect something, but to create something. Re-enactments and performances create situations (and therefore create the conditions to alter the behaviour of the spectators) at the very moment they utter something, and they are therefore very similar to what linguists call “performative utterances”.

John L. Austin, who was the first to propose this linguistic category, concluded that in a set of utterances or in a given linguistic production it is extremely difficult to identify a specific subset of performative utterances; that there are no utterances which are purely descriptive (or “constative” as he called them), and the performative dimension is inherent in language. This led him to introduce the category of “speech acts” which he separated into “locutionary” (simply “saying something”), “illocutionary” (“doing something” by saying something) and perlocutionary (“getting someone to do something” by saying something). He concluded that in general both locutionary acts and illocutionary acts were just abstractions, and that every authentic speech act contains both of these elements. [19]

So why does re-enactment so successfully express the “illocutionary force” of the utterance or utterances it corresponds to? Possibly due to the fact that referring to a past artistic event, or referring to a historic event with artistic (and therefore linguistic) intent, weakens the referential concern, the “descriptive” function of the event, and what comes to the fore is the act performed in saying something. This is why re-enactment prefers metonym over metaphor, and contiguity over resemblance;



this is why its “illocutionary” dimension reconnects language with reality and lastly reminds us how abundant reality is compared to language. If I can constantly create new linguistic acts in relation to something that has already happened, or has already been said, this is the case because no linguistic act can ever express the totality of an event.

Re-enactment thus expresses, better than other linguistically-oriented forms of art, the “faculty of language”, the “power of language”, its biological, non-specialized root: “not a landscape with detailed topography, but the no man’s land that is directly experienced by infants, the speech impaired, translators.” [20]

By translating complex utterances and actions from one language to another, from one context to another, from one intention to another, re-enactment reminds us how unspecialized, how “open to the world”, and how explosively creative humans are, and it speaks of the inexhaustible reserve of words and actions contained in the human language faculty. Which is what, if it ever had a purpose, has to be the purpose of art.

## Notes

[1] Jennifer Allen, “Einmal ist keinmal”, *infra*, p. ??

[2] Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1967ff. (KGW, Bd. 4), Eng. transl. by Thomas Common, <http://www.geocities.com/thenietzschechannel/zarapt3.htm#con>

[3] Herman Diels, Walther Kranz (Hrsg. und Übers.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Zürich 1996, *Heraklit* 91.

[4] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, p. 7. Eng. transl. by Paul Patton, Athlone Press, London 1997.

[5] *Ibid*, pp. 30-31.



[6] Domenico Quaranta, “Re:akt! Things that Happen Twice”, *infra*, p. ??

[7] These and other observations on pageants in the USA in Linda Nochlin, “The Paterson Strike Pageant of 1913”, *Ácoma*, VI, 16 (spring 1999): now in *Wobbly! L’Industrial Workers of the World e il suo tempo*, ed. Bruno Cartosio, Shake, Milan 2007, pp. 137-148.

[8] Linda Nochlin, quoted, p. 147.

[9] Mabel Dodge Luhan, *Movers and Shakers*, New York 1936, p. 204, quoted in Linda Nochlin, quoted, p. 142. The “Bobby Jones” referred to here is the scenographer Robert Edmond Jones, Reed’s fellow student at Harvard, who later became famous for designing the sets of the first shows produced from the writings of Eugene O’Neill.

[10] Jan Verwoert, “The crisis of time in times of crisis”, *infra*, p. ??.

[11] James G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, New Revised Edition, Re/Search Publications, San Francisco 1990, p. 36.

[12] *Ibid*, p. 34.

[13] “The Eternal Frame”, in: Inke Arns, Gabriel Horn (eds), *History Will Repeat Itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*, exhibition catalogue, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund and KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2007, p.151.

[14] Jennifer Allen, “Einmal ist keinmal”, *infra*, p. ??.

[15] Gilles Deleuze, quoted, p. 7.

[16] Steve Rushton, “Tweedledum and Tweedledee resolved to have a battle”, in *Experience Memory Re-enactment*, eds. Anke Bangma, Steve Rushton and Florian Wüst, Piet Zwart Institute in collaboration with Revolver, Rotterdam 2005, pp. 10-11.

[17] *Ibid*.

[18] Anke Bangma, “Contested Terrains”, in *Experience Memory Re-enactment*, cit., p. 14 (italics added).



- [19] John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962, Lesson XI, “Assertions, Performatives and Illocutionary Force”.
- [20] Paolo Virno, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Turin 2003, p. 161.



# **MAI DUE VOLTE NELLO STESSO FIUME**

## **Rappresentazione, storia, linguaggio nel re-enactment contemporaneo**

**Antonio Caronia**

[Versione italiana di “Never Twice in the Same River. Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment”, in *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, edited by A.C., Janez Janša, Domenico Quaranta, fpeditions, Brescia 2009, pp. 7-21.]

### **1. Interrogativi sul re-enactment**

Che cosa porta tanti artisti contemporanei a replicare eventi storici grandi e piccoli, performance già eseguite, addirittura eventi immaginari? È il demone del postmoderno che li possiede? (se fosse così, sarebbero davvero in ritardo). È la cinica consapevolezza del tramonto dei valori, la resa – maliconica o festosa, poco importa – alla logica della società dello spettacolo? È l’ennesima variazione della vituperata profezia di Francis Fukuyama, quella della “fine della storia”? O è semplicemente la fine del mito moderno della “originalità” dell’opera d’arte, una conferma in più che nell’arte concettuale il processo è più importante del prodotto finale, il tentativo di trovare una strada diversa e più profonda per criticare l’ideologia mediale della società contemporanea?

Questo libro si propone di dare qualche risposta, non certo esauriente né definitiva, a queste domande, che sono legate alla pratica artistica del re-enactment, e



sono già state affrontate negli anni scorsi da diversi altri saggi e pubblicazioni a cui ci siamo riferiti. Non ci siamo soffermati su una definizione formale troppo rigida del re-enactment, né su tentativi (necessariamente instabili) di classificazioni o tassonomie dei re-enactment stessi, se non riaffermando l'ineludibile distinzione fra re-enactment di fatti storici e re-enactment di produzioni artistiche (v. su questo punto il contributo di Domenico Quaranta in questo stesso volume, *Re:akt! Things that Happen Twice*). Sui due punti citati esistono già diversi interessanti contributi, fra i quali quello che si spinge più lontano, almeno sul secondo punto, è il saggio di Inke Arns *History Will Repeat Itself*, che fa da introduzione al catalogo dell'omonima mostra.

La nostra iniziativa mira piuttosto a mettere in luce il rapporto fra gli aspetti storici e sociali del re-enactment e quelli linguistici, che sino ad ora non sono stati esaminati a fondo. In effetti, se il fenomeno del re-enactment è strettamente legato alla “riproducibilità tecnica” delle opere d'arte, ed è perciò uno degli ultimi esiti della tematica dell’“opera aperta”, all'interno del declino dell'idea di “originale” nell'arte e nella cultura in genere, è vero che in esso predomina l'attenzione agli aspetti formali e linguistici. Ciò non avviene però tanto nel senso delle “opere aperte” degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, perché i re-enactment, in genere, sono abbastanza distanti da uno sperimentalismo avanguardista; essi sono piuttosto l'espressione di una crisi della storia che deriva da quel declino delle “grandi narrazioni” di cui parlava Lyotard, ma che, come nota Jan Verwoert, non significa affatto “fine della storia”. Nei re-enactment, secondo Jennifer Allen, lo spettatore diventa un testimone, ai cui occhi “l'evento originale diviene storico occupando il tempo, e afferma il suo statuto storico aparendo come un evento discreto con una durata finita. In altre parole, il re-enactment crea l'origine, dà all'origine una definizione e un'identità che, da sola, essa non aveva necessariamente.” [1]

Perciò il re-enactment mira a trasformare il passato caotico, la continuità informale, in un'esperienza discreta e ben definita, alla quale solo la ripetizione e una nuova lettura possono offrire un significato possibile. Ma in questo processo la storia



non ha caratteristiche di chiusura, di prescrizione; come già in Benjamin, la storia è invece un campo di possibilità, in cui si riscrive continuamente non solo il futuro, ma anche il passato (ciò è particolarmente evidente nell'opera di Rod Dickinson).

Ecco perché il linguaggio, e le riflessioni sul linguaggio, sono così importanti nel campo del re-enactment. I re-enactment esprimono il loro carattere contemporaneo nella loro decisa inclinazione verso il linguaggio, o meglio il metalinguaggio. Se i re-enactment traducono eventi storici, culturali, artistici da un contesto all'altro (molto spesso essi sono "ri-mediazioni" nel senso definito da Bolter and Gruisin), così facendo essi sono costretti a riportare il linguaggio a una specie di grado zero, portando in luce così la sua capacità comunicativa.

## 2. Differenza e ripetizione

Nell'episodio "Il convalescente" della terza parte di *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, sono gli animali che ricordano a Zarathustra il suo destino di annunciatore dell'eterno ritorno:

Poiché i tuoi animali sanno bene, o Zarathustra, chi sei e chi devi diventare: ecco, *tu sei il maestro dell'eterno ritorno* – questo è il tuo destino!

Che tu debba insegnare per primo questo insegnamento – come potrebbe tanto grande destino non essere anche il tuo più grande pericolo e la tua più grande malattia!

Ecco, sappiamo che cosa insegni: che tutte le cose eternamente ritornano e noi con loro, e che noi siamo già esistiti un numero eterno di volte, e tutte le cose con noi.

Tu insegni che c'è un grande anno del divenire, un mostro di grande anno: e questo, simile a una clessidra, deve sempre di nuovo ribaltarsi, per defluire e svuotarsi: –

Cosicché tutti questi anni sono identici tra loro, nel grande come nel piccolo, cosicché anche noi in ogni grande anno siamo identici a noi stessi, nel grande come nel piccolo.

E se tu ora volessi morire, o Zarathustra: ecco, sappiamo anche come parleresti a te stesso in quell'istante: – ma i tuoi animali ti pregano di non morire!

Tu parleresti, e senza tremare anzi con un sospiro di beatitudine: poiché ti sarebbero tolti un gran peso e una grande pena, tu paziente fra tutti! –

Ora muoio e dileguo, diresti, e in un attimo sarò un nulla. Le anime sono mortali come i corpi.

Ma il groviglio di cause in cui sono implicato ritornerà, – e mi riprodurrà! Io stesso sono una delle cause dell'eterno ritorno.

Io ritornerò con questo sole, con questa terra, con quest'aquila, con questo serpente – *non* a una nuova vita a una vita migliore o simile: – io ritornerò eternamente a questa



identica vita, nel grande come nel piccolo, a insegnare di nuovo l'eterno ritorno di tutte le cose, –  
– a predicare di nuovo la parola del grande meriggio della terra e dell'uomo, ad annunziare di nuovo agli uomini il superuomo.  
Predicai la mia parola, nella parola m'infrango: così vuole la mia sorte eterna – come annunziatore perisco!  
È giunta l'ora che colui che sta per tramontare benedica se stesso. Così – *finisce* il tramonto di Zarathustra. [2]

Perché gli animali parlano di un “grande anno del divenire”, se tutto si ripete uguale, se Zarathustra dice che tornerà “eternamente a questa identica vita”? Perché, in un passo appena prima di quello citato, gli animali dicono a Zarathustra: “è meglio, o convalescente, che tu ti faccia una lira, una nuova lira! Perché vedi, Zarathustra! Per i tuoi canti ti occorrono nuove lire.”? L'eterno ritorno non significa dunque che tutte le cose si ripeteranno esattamente uguali, senza alcuna variazione, senza alcuna *differenza*?

Non è così, evidentemente. Gilles Deleuze è tornato più volte su questo punto nel corso della sua opera, da *Nietzsche et la philosophie* a *Différence et répétition*. Se Zarathustra ha bisogno di una nuova lira per cantare nuovi canti, è proprio perché l'eterno ritorno non significa che l'uno e il molteplice si contrappongano, che l'unità sia opposta *ontologicamente* alla differenza. Al contrario, sulla scorta di Eraclito, l'eterno ritorno di Nietzsche è l'affermazione che il divenire è già essere, che l'unica forma di essere è il divenire. E che quindi l'unità è già implicitamente affermata nella molteplicità, che non è una forma nuova ad essa contrapposta, ma proprio, se così si può dire, solo “l'essenza della ripetizione”. “Non si può entrare due volte nello stesso fiume.” [3]. Anche se il fiume è “lo stesso”, esso è ogni volta differente, esempio ormai classico di un fenomeno in cui l'essere è costitutivamente il divenire, e dimostrazione del fatto che il divenire non è identificabile con il disordine, che l'instabilità e la continua trasformazione non sono incompatibili con l'instaurarsi e il permanere di una “forma” .

Ma “la ripetizione,” afferma Deleuze proprio all'inizio del suo libro, “non è la generalità.” [4]. Non ha quindi nulla in comune né con la somiglianza né con l'equivalenza, che sembrano governare le relazioni fra i generi. Le cose che si



somigliano o che equivalgono possono essere “distinte”, ma difficilmente saranno “differenti”. Quando cerca di fondare la sua definizione di ripetizione come “differenza senza concetto”, Deleuze fa un’osservazione sul modo di usare la ripetizione da parte degli artisti su cui può essere utile riflettere. La ripetizione, argomenta Deleuze, non si può spiegare ricorrendo alla funzione dell’identità nel concetto o nella rappresentazione, ma richiede un principio “positivo” superiore che deve trovarsi al limite fra “l’insieme dei concetti della natura e della libertà.” Per spiegare questa ricerca egli fa il seguente esempio:

Consideriamo, al limite fra i due casi, la ripetizione di un motivo decorativo: una figura si trova riprodotta sotto un concetto assolutamente identico... Ma, in realtà, l’artista non procede così, non giustappone gli esemplari della figura, ma combina ogni volta un elemento di un esemplare con *un altro* elemento di un esemplare successivo. Introduce nel processo dinamico della costruzione uno squilibrio, un’instabilità, una disimmetria, una sorta di apertura che non saranno scongiurati se non nell’effetto totale. [...] Quel che conta nella causalità artistica o naturale, non sono gli elementi di simmetria presenti, ma quelli che mancano e non sono presenti nella causa, quel che conta è la possibilità per la causa di avere meno simmetria dell’effetto. [5]

Già nel passo in questione Deleuze passa da un esempio particolare (il motivo decorativo) ai procedimenti dell’arte in generale. Gli elementi di squilibrio e di disimmetria presenti in modo esplicito nell’attività artistica, appartengono in realtà (in grado maggiore o minore) a ogni attività umana, e fanno parte di quell’atteggiamento di libertà e di “creazione” che è caratteristico dell’uomo, ed è presente in primo luogo nel principale strumento della specie umana per rapportarsi e descrivere la realtà (cioè per creare il “mondo”) che è il linguaggio. A me pare che uno dei motivi principali di interesse che caratterizza il fenomeno contemporaneo del re-enactment stia proprio nella sua volontà di sfuggire alle secche della “rappresentazione”, e nel presentarsi invece come una forma di “azione” vera e propria, anche verso il pubblico, che infatti, come osserva Jennifer Allen nel suo saggio, viene concepito piuttosto come un testimone. Tutto ciò è ben presente in molte riflessioni sul re-enactment, ed è stato sottolineato con particolare evidenza da Quaranta nel suo saggio, quando afferma che “l’idea della ripetizione implicita nel



prefisso ‘re’ tende a farci dimenticare che il cuore di ogni re-enactment non sta nella fedeltà al modello, ma nello scarto da esso.” [6].

Questo, sia detto di sfuggita, dovrebbe bastare per rifiutare ogni lettura del re-enactment come elemento di “ritorno all’ordine” nell’arte contemporanea. Nonostante che senza dubbio il re-enactment partecipi del processo di intreccio dell’arte con l’economia, esso continua in qualche modo a presentare un elemento conflittuale con la riduzione dell’arte a pura economia, in modo più incisivo e spesso anche esplicito di altre forme d’arte contemporanea. Gli elementi di novità del re-enactment rispetto ad atteggiamenti e tematiche degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, lo ripeto, sono forti ed estesi. Ma essi non cancellano il fatto che è impossibile leggere e capire il re-enactment senza accettare la sua continuità con il progetto di superare la dimensione rappresentativa dell’arte che fu enunciato e praticato da una parte delle avanguardie all’inizio del Novecento, in primo luogo da Dada e da Duchamp.

### **3. Dal pageant al re-enactment: media e storia**

Il 7 giugno 1913, nel vecchio Madison Square Garden di New York, si svolse un evento culturale inconsueto. Quindicimila persone assistettero quella sera a *The Pageant of the Paterson Strike*, uno “spettacolo” che ricostruiva, sul palcoscenico e in mezzo alla platea, un evento che si farebbe fatica a definire “storico”, visto che nel giugno di quell’anno le lavoratrici e i lavoratori tessili di Paterson (New Jersey) erano ancora in sciopero, e questo si sarebbe concluso solo nell’agosto, purtroppo in modo sfavorevole per loro. L’evento, nella cui ideazione e organizzazione ebbe una parte rilevante il giovane John Reed (destinato a diventare qualche anno dopo il più famoso “cronista” della rivoluzione d’ottobre), era promosso dall’Industrial Workers of the



World, il sindacato radicale e rivoluzionario che guidava quella lotta e che di lì a breve sarebbe stato praticamente cancellato dalla “Red Scare” e dalla spietata azione repressiva con cui la presidenza Wilson riuscì a fare piazza pulita di tutto il movimento radicale americano, approfittando del clima patriottardo e della legislazione di emergenza proclamata con l’entrata in guerra degli USA.

Ma il 7 giugno 1913 l’IWW era ancora vivo e vegeto, e quella sera le tre lettere del suo nome letteralmente giganteggiavano in cima all’edificio del Madison. John Reed era già allora un giovane brillante e pieno di iniziativa, ma bisogna dire che non si era inventato niente. Il “pageant” era una tradizione consolidata (forse non sempre con quel nome) in tutto l’Occidente da secoli, che risaliva alle sacre rappresentazioni del medioevo e agli inizi della rinascita del teatro in Europa, col Rinascimento. E proprio in quegli anni, negli Stati Uniti, essa stava conoscendo un improvviso revival in relazione alle nuove ondate migratorie che investivano il paese, e perciò ai confronti di abitudini e tradizioni culturali le più disparate. Dal “New Pageant Movement”, un movimento per il teatro “comunitario” o “civico”, proprio nel 1913 nasceva la American Pageant Association, a opera di autori e organizzatori come Percy MacKaye [7]. Ma, se il movimento, per così dire “ufficiale”, dei pageant mirava all’integrazione, e magari anche all’elevazione sociale delle classi più umili (e quindi degli immigrati) all’interno di un processo di pacificazione dei conflitti, di “americanizzazione”, e quindi di un indottrinamento politico in senso conservatore o moderato, le intenzioni di John Reed e dell’IWW erano ben diverse. Anche il Pageant di Paterson, è chiaro, aveva uno scopo di propaganda politica, ma in una direzione opposta:

Nel *Pageant dello sciopero di Paterson* si proclamava in maniera chiara e drammatica che i “nuovi cittadini” stavano dando al paese un contributo centrale che andava ben al di là delle loro danze, delle loro musiche e delle loro tradizioni folcloriche. Essi erano costretti a dare la propria salute, le proprie speranze, il proprio onore e i propri figli – costretti a vivere in condizioni di miseria e squallore a tutto vantaggio e profitto della società capitalista WASP. [...] Lo spettacolo di Reed, fra gli altri risultati positivi, mise a nudo la falsità dei simboli che accompagnavano il “sogno americano” di libertà, democrazia e prosperità per gli oppressi lavoratori immigrati di Paterson e, di conseguenza, per l’intera nazione. [8]



La cosa ancora più interessante, però, fu che John Reed e i suoi collaboratori riuscirono a ottenere questo effetto innovando con coraggio la tradizione e, senza rinunciare all'immediatezza e al coinvolgimento tipici dei pageant più popolari, innestarono su di essa una serie di strumenti scenici ed espressivi caratteristici delle avanguardie dell'epoca. Alcuni cronisti parlarono addirittura di Futurismo, e una testimone dell'evento si esprime così:

Il nostro Bobby Jones [...] insistette per farne una cosa alla Gordon Craig e per avere una lunga scena di strada che s'incuneava tra il pubblico sino in fondo al salone, attraverso cui marciò il corteo funebre, cosicché per alcuni momenti elettrizzanti fra tutte queste persone si verificò un'impressionante unità. Erano un tutt'uno: i lavoratori venuti a mostrare ai propri compagni che cosa stava accadendo dall'altra parte del fiume e i lavoratori accorsi ad assistere. Mai, in nessun altro assembramento, prima o dopo, ho provato un'uguale pulsante vibrazione. [9]

Se mi sono dilungato così tanto su questo episodio, non è solo perché esso illustra nel modo migliore le radici (magari inconsapevoli) di tanti lavori più o meno definibili come re-enactment, dalle strane opere a metà tra la fiction e il documentario prodotte da Peter Watkins in un arco di tempo che va dagli anni Sessanta a oggi, alla ricostruzione dell'assassinio di Kennedy in *The Eternal Frame* di T.R. Uthco & Ant Farm (1975), per arrivare a due lavori contemporanei così diversi tra loro come la ricostruzione dello sciopero dei minatori in Gran Bretagna in *The Battle of Orgreave* di Jeremy Deller del 2001 (e il film del 2002 di Mike Figgis che ne è stato tratto nel 2002), e l'omaggio insieme ironico ma partecipato di Janez Janša alla repubblica di Fiume del 1919/1920. *Il porto dell'amore*, del 2008. *The Pageant of the Paterson Strike* dimostra anche quanto sia fallace ogni visione che vede l'"arte politica" o "sociale" irrimediabilmente appiattita sulle forme tradizionali, "popolari" nel senso più retrivo. E serve anche a capire che l'intreccio di problemi fra storia, memoria e linguaggio non è di oggi, non è l'effetto di un movimento (peraltro variegato e in molte componenti equivoco) come quello del postmoderno, ma affonda le sue radici in tutta l'arte del Novecento.



Certo, nel 1913 il sistema dei media era solo ai suoi inizi. La televisione doveva ancora aspettare quasi vent'anni per le sue prime sperimentazioni tecniche, e quasi quaranta per affermarsi come il principale mezzo di comunicazione di massa, prendendo il posto che, sino agli anni Quaranta del Novecento, era stato della radio. L'ascesa della televisione fu l'elemento principe del nuovo media landscape che si costruì nel corso degli anni Cinquanta e, agli inizi dei Sessanta, si dispiegava già in tutta la sua potenza. Questo media landscape venne analizzato e descritto abbastanza presto, con strumenti e modalità diverse, da molti artisti e studiosi. Le tre visioni che oggi, a cinquant'anni di distanza, possiamo giudicare più rilevanti e seminali, furono quelle di un canadese professore di letteratura che si apprestava a fondare la sociologia dei media (Marshall McLuhan), di un artista concettuale francese che aveva fondato un minuscolo gruppo politico destinato però ad avere un certo successo nel 1968 (Guy Debord), e di un romanziere inglese che guardava la sua cultura occidentale con gli occhi dell'Oriente, essendo nato a Shanghai (James Ballard).

Fu presto chiaro che il sistema dei mass media rovesciava completamente lo statuto delle immagini e il ruolo della storia nella società occidentale. Le immagini portavano a termine il loro processo di trasmigrazione dall'arte, iniziato alla fine dell'Ottocento con le avanguardie storiche, per approdare ai nuovi dispositivi di rappresentazione della vita quotidiana (televisione e pubblicità). La storia cessava di essere elaborazione e ricostruzione dell'evento nel lavoro di un gruppo specializzato di intellettuali (gli storici), che fornivano alla società la sua autorappresentazione e il suo senso, e si costruiva in diretta, proprio con quelle immagini provenienti dalla "vita" ma filtrate in qualche modo da uno sguardo "artistico", sugli schermi televisivi. Jan Verwoert ha sintetizzato bene questa situazione:

La storia è vita in trasmissione. Nel momento della trasmissione dal vivo l'evento è compresso in un'immagine che mostra tutto ma non dice nulla. Reinserire la storia nell'immagine significherebbe perciò spezzare l'illusione di presenza piena generata dall'immagine dei fatti. [10]



È qui, in questo azzeramento dei dispositivi tradizionali della memoria, in questa prima presa di possesso dell'immaginario sociale da parte del capitale che Debord chiamerà "società dello spettacolo", che comincerà il processo (illusoriamente) percepito come "fine della storia". Ed è qui che comincerà, molto in anticipo sui tempi, la nuova storia del re-enactment.

L'evento chiave di questo processo fu l'assassinio del presidente John Fitzgerald Kennedy il 22 novembre 1963 nella Dealey Plaza di Dallas. È merito di James Ballard aver colto con stravolta lucidità la centralità di questo evento, e di avervi visto lo snodo centrale del nuovo immaginario occidentale, la perdita del centro e del senso dell'uomo tardomoderno. Nel suo romanzo del 1970, *The Atrocity Exhibition*, che raccoglieva i cosiddetti "condensed novels" pubblicati negli anni precedenti, Ballard ci mostrava un personaggio che cambiava nome da un episodio all'altro (Travis, Talbot, Traven, ...) che cercava di "ripetere" sulle persone che lo circondavano (sua moglie, i suoi medici curanti, le infermiere) i grandi eventi mediali degli anni Sessanta: la morte di Marilyn Monroe, il disastro dell'Apollo, l'assassinio di Kennedy. "Ecco l'inferno di Traven. Lui cerca di costruire un ponte fra le cose, lo vedi; per esempio quella faccenda di Kennedy. Vuole uccidere di nuovo Kennedy, ma questa volta in un modo che abbia senso." [11]

Soprattutto l'assassinio di Kennedy. Riscrivendo più volte quell'evento, ingrandendo e decontestualizzando diversi fotogrammi e piccole sequenze del filmato di Zapruder che del tutto casualmente aveva registrato l'assassinio, Ballard costruiva, con gli strumenti della scrittura, il primo re-enactment del nuovo mondo mediale. Ecco al lavoro "lo squilibrio, l'instabilità, la disimmetria" di cui parlava Deleuze negli stessi anni. Ripetere l'assassinio di Kennedy, toglierlo dallo splendore mediale (e dalla "double alienation" di cui parla Jennifer Allen) senza rifiutare a priori l'universo dei media, ma al contrario intensificando la loro logica, portando alle estreme conseguenze l'azione dei dispositivi mediali: questa l'intenzione di Ballard, che programmaticamente assumeva l'ambiguità e la ricchezza dei media per cercare di rovesciare il loro esito. L'unico modo per dare senso a eventi che la televisione



rendeva insensati era quello di gettarsi a capofitto nella “hidden agenda” degli eventi stessi. Là dove c’è il pericolo, cresce anche la salvezza, secondo l’indicazione di Hölderlin.

L’assassinio di Kennedy è un evento che ha un ruolo centrale in *La mostra delle atrocità*: per molti versi il libro trae diretta ispirazione da questa morte, anzi rappresenta un tentativo, forse disperato, di dare un senso a questa tragedia, con tutti i misteri che essa si porta dietro. Sono stati i mass media che hanno creato il Kennedy che conosciamo, e la sua morte ha rappresentato una frattura geologica nel panorama delle comunicazioni: essa ha creato fratture che sono scese in profondità nella psiche collettiva, e non si sono ancora sanate. [12]

Solo cinque anni dopo i due collettivi di artisti americani Ant Farm e T.R. Uthco avrebbero prodotto il loro re-enactment dell’assassinio di Dallas, *The Eternal Frame*, in cui “vediamo contemporaneamente una performance dal vivo, un ‘making of’, un esperimento sociale, e una simulazione cinematografica” [13]. Quando, nel 1999, Pierre Huyghe realizzerà *The Third Memory* mettendo a confronto la rievocazione della leggendaria rapina a Brooklyn del 22 agosto 1972 col film *Dog Day Afternoon* realizzato da Sidney Lumet nel 1975, sarà chiaro che non c’è alcun ruolo “oggettivo” della memoria, ma solo che, come dice Jennifer Allen, “l’immagine non è più un’illustrazione ma ha assunto il ruolo fatico che un tempo era caratteristico solo del linguaggio.” [14] .

Ed è quindi ai dispositivi del linguaggio che dovremo dunque rivolgerci per cercare di capire meglio intenzioni e prospettive del re-enactment contemporaneo.

#### **4. Re-enactment, linguaggio, potenza**

L’arte contemporanea, da Duchamp (e da Kossuth) in poi, è linguistica molto più che iconica. Ovviamente questa constatazione non risolve alcun problema, al contrario ne apre molti altri. In che senso l’arte contemporanea è un’arte linguistica? Perché



descrive il mondo con il linguaggio, o perché cerca di cambiarlo? E del linguaggio, quali dispositivi predilige? Quelli metaforici o quelli metonimici? E di questi dispositivi, che cosa lascia intatto e che cosa deforma? Qualche ulteriore riflessione sul re-enactment può aiutarci, se non a rispondere, almeno a formulare meglio queste domande.

Se proviamo a sviluppare il punto di vista di Deleuze sulla ripetizione, ci accorgiamo che il re-enactment di eventi storici differisce notevolmente da quello di eventi artistici (come sottolinea anche Quaranta nel suo saggio), tanto da farci dubitare che in questo secondo caso si possa davvero parlare di “ripetizione”. La ripetizione non è la generalità, dice Deleuze: “La ripetizione come condotta o come punto di vista concerne una singolarità impermutabile, insostituibile.” [15] Insomma, non si può ripetere se non ciò che è singolare, ciò che non può essere scambiato o sostituito da alcun altro termine, nel suo carattere di pura “eventualità” (essere un evento). Ora un pageant, o il re-enactment di un evento storico, è proprio una ripetizione in questo senso: si “ri-mette in scena” un fatto storico per il puro piacere di ripeterlo, o per “fissarlo nella memoria”, o per ribadirne il significato all’interno della fondazione di un sistema di valori o di una identità collettiva. Ma quell’evento storico resta singolare, e solo per questo lo si può “re-enact”, ripeterlo nel senso di rimetterlo in scena. Chi assiste a un simile re-enactment non corre il rischio di fare confusione. Sa che l’evento si è già prodotto, quindi non può essere sostituito da un altro evento, ma solo rievocato, alluso.

Diversa è la situazione per quanto riguarda il re-enactment di una performance o di un evento artistico già prodotto, o anche il re-enactment di un evento storico fatto con un’intenzione artistica. In questo caso l’evento artistico o storico originale non viene tanto assunto come evento singolare, non ci interessa la sua insostituibilità o la sua irripetibilità. Non è mai il “significato” originario che il nuovo artista vuole ripristinare o commentare, ma semmai un significato altro, magari secondario in origine, comunque compatibile con quell’evento, a cui adesso l’artista vuole dare un nuovo rilievo. Addirittura il nuovo significato può comportare una critica, o almeno



una presa di distanza ironica, nei confronti della performance originale. La gran parte dei re-enactment di Janez Janša hanno questa caratteristica: basti pensare alla boutade finale di *C'était un rendez-vous (déjà vu)*, in cui la rivelazione del (supposto) protagonista della corsa attraverso Parigi è in palese contrasto con la folle velocità del video precedente, e appare quasi come una negazione, se non un'irrisione, della stessa performance originale. Nei lavori di Watkins gli anacronismi o le violazioni brechtiane delle convenzioni filmiche (gli attori che guardano e parlano in macchina, la televisione che compare nella meticolosa ricostruzione della vita quotidiana della Comune di Parigi) servono a fare capire che l'intenzione del cineasta è quella di avviare una riflessione sul significato di quegli eventi storici per l'oggi, per il presente. Il re-enactment artistico non concepisce quindi l'evento originale come singolare e irriducibile, ma al contrario come un insieme complesso, che sia possibile interpretare in vari modi, di cui si possano dare varie letture. È come se l'evento, l'opera o la performance che serve da punto di partenza per il re-enactment siano visti come una specie di “campo di differenze”, non pienamente dispiegate, e quindi solo potenziali, da cui sia possibile estrarre più di un significato.

Ma, così facendo, il re-enactment dichiara la sua affinità con gli atti linguistici. Infatti, fra i dispositivi culturali umani basati su sistemi differenziali in grado di costruire significati, il linguaggio è il più potente e indubbiamente quello originario. Ogni altro sistema culturale umano è, in ultima analisi, linguistico, perché si basa sulla capacità di raddoppiamento (selettivo) del reale e sulla costruzione di un “mondo”, che sono tipiche del linguaggio. Ma non tutti i sistemi culturali riprendono, al livello che è loro proprio, lo stesso principio di funzionamento del linguaggio. Molti di essi danno per scontato il presupposto linguistico e lavorano su altri piani, con altri strumenti. Così ha fatto, per esempio, l'arte nella sua versione “figurativa”, e comunque sino a che l'immagine ha costituito la sua fondamentale forma espressiva. Un quadro, o una scultura, sono interpretabili come un sistema semiotico (se davvero ciò è possibile) in un senso ben diverso da quello del linguaggio: non esiste alcun “alfabeto”, alcun sistema di segni iconici elementari privi di significato in quanto tali,



che diventano significativi solo in virtù della loro combinazione. Nell'arte concettuale, invece, sono proprio i dispositivi linguistici che stanno al centro dell'operazione artistica, perché l'intenzione dell'artista è quella di mettere in luce gli scarti fra diverse rappresentazioni linguistico-concettuali del reale.

All'interno dell'arte concettuale, però, il re-enactment utilizza più esplicitamente la memoria sociale, e quindi – a prescindere dalle intenzioni del singolo artista – entra in una dimensione che a sua volta influenza la memoria dello spettatore o del partecipante, o quantomeno i suoi presupposti. Ciò è chiaramente sottolineato da Steve Rushton:

Piuttosto che una forma di rappresentazione *à la mode*, oppure (nel contesto artistico) una forma di appropriazione duchampiana del tempo, il re-enactment è più simile a una struttura capace di dar vita a diversi approcci critici per manipolare e ristrutturare la memoria. [16]

Manipolare e ristrutturare la memoria: è evidente che il dispositivo del re-enactment in quanto tale non garantisce del suo “corretto” uso politico e sociale, che dipende dalle intenzioni dell'autore o del performer; ma cionondimeno la dimensione linguistica del re-enactment appare sempre rivolta a creare un qualche “effetto” non soltanto sulla memoria, ma in genere sull'esperienza del partecipante:

Il re-enactment, che a tutta prima sembra un soggetto in sé, si rivela essere un agent della memoria e dell'esperienza. Il problema diventa allora non quello di sapere che cosa è il re-enactment, ma che cosa *fa* il re-enactment – qual è il suo effetto in ciascun caso particolare? [17]

Anke Bagma è ancora più esplicita:

Le nozioni di enactment e re-enactment richiamano l'attenzione sull'incarnazione *performativa* che l'esperienza e la memoria implicano. [18]

Questo è probabilmente il punto decisivo, e riguarda non solo i re-enactment, ma in generale le performance. La dimensione linguistica di queste azioni non è puramente *descrittiva*, ma *performativa*. Un re-enactment o una performance sono



essenzialmente un enunciato, o un insieme di enunciati, ma il loro scopo non è quello di descrivere, o rispecchiare, uno stato di cose, bensì quello di crearlo. Re-enactment e performance creano situazioni (e quindi creano le condizioni per una modificazione del comportamento degli spettatori) nel momento stesso in cui enunciano qualcosa, e quindi sono molto simili a ciò che i linguisti hanno chiamato “enunciati performativi” (“performative utterances”). John L. Austin, che per primo si propose di mettere in discussione questa categoria linguistica, concluse però che è estremamente difficile isolare, nell’insieme degli enunciati o in ogni produzione linguistica, uno specifico sottinsieme di enunciati performativi, che non esistono enunciati puramente descrittivi (o “constativi” come egli li definiva), e che nel linguaggio è sempre insita, in qualche modo, una dimensione performativa. Per questo introdusse la categoria di “atto linguistico” e distinse fra “atto locutorio” (il semplice “dire qualcosa”), “atto illocutorio” (“fare qualcosa” nel momento in cui si dice qualcosa), e “atto perlocutorio” (“far fare qualcosa a qualcuno” nel momento in cui si dice qualcosa). Austin concluse che “In generale l’atto locutorio tanto quanto quello illocutorio è soltanto un’astrazione: ogni autentico atto linguistico è sia l’uno che l’altro.” [19]

Perché il re-enactment riesce così bene a esprimere la “forza illocutoria” dell’enunciato o degli enunciati a cui corrisponde? Forse proprio per questo: perché il suo riferirsi a un fatto artistico già avvenuto, o a un fatto storico ma con una intenzione artistica (e perciò linguistica), indebolisce la preoccupazione referenziale, la funzione “descrittiva” dell’evento, e balza in primo piano “ciò che si fa nel momento in cui lo si dice”. Ecco perché il re-enactment predilige le strategie metonimiche rispetto a quelle metaforiche, la contiguità rispetto alla somiglianza: ecco perché la sua dimensione “illocutoria” riallaccia un legame del linguaggio con la realtà, e ci ricorda, in ultima istanza, quanto la realtà sia sovrabbondante rispetto al linguaggio. Se posso creare sempre nuovi atti linguistici in relazione a qualcosa che è già avvenuto, o che è già stato detto, ciò avviene perché nessun atto linguistico potrà mai esprimere la totalità.



Il re-enactment esprime insomma, meglio di altre forme d'arte linguisticamente orientate, la "facoltà di linguaggio", la "potenza del linguaggio", la sua radice biologica e non specializzata: "non un paesaggio dalla topografia dettagliata, ma la terra di nessuno di cui fanno esperienza diretta l'infante, l'afasico, il traduttore." [20]

Traducendo da un linguaggio a un altro, da un contesto a un altro, da una intenzione a un'altra, enunciazioni e azioni complesse, il re-enactment ci ricorda quanto poco specializzato, quanto "aperto al mondo", quanto esplosivamente creativo sia l'animale uomo. Quale inesauribile riserva di parole e di azioni ci sia nella nostra facoltà linguistica. A questo, se mai è servita a qualcosa, serve l'arte.



## Note

- [1] Jennifer Allen, “Einmal ist keinmal”, *infra*, pp. 23-33.
- [2] Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1967ff. (KGW, Bd. 4), trad. it. di A.M. Carpi in Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, Al di là del bene e del male, l'Anticristo*, Newton Compton, Roma 1997, pp. 165-66.
- [3] Herman Diels, Walther Kranz (Hrsg. und Übers.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Zürich 1996, Heraklit 91, ed. it. a cura di A. Lami, *I presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Rizzoli (BUR), Milano 22056, p. 227.
- [4] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 7.
- [5] *Ivi*, pp. 30-31.
- [6] Domenico Quaranta, “Re:akt! Things that Happen Twice”, *infra*, pp. 53-63.
- [7] Queste e altre notizie sul pageant in USA in Linda Nochlin, “Il Pageant dello sciopero di Paterson del 1913”, *Ácoma*, VI, 16 (primavera 1999): ora in *Wobbly! L'Industrial Workers of the World e il suo tempo*, a cura di Bruno Cartosio, Shake, Milano 2007, pp. 137-148.
- [8] Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 147.
- [9] Mabel Dodge Luhan, *Movers and Shakers*, New York 1936, p. 204, cit. in Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 142. Il “Bobby Jones” di cui si parla è Robert Edmond Jones, compagno di Reed a Harvard e scenografo dello spettacolo, che più tardi divenne famoso per le scenografie dei primi spettacoli di testi di Eugene O'Neill.
- [10] Jan Verwoert, “The crisis of time in times of crisis”, *infra*, pp. 35-39.



- [11] James G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, New Revised Edition, Re/Search Publications, San Francisco 1990, p. 36, trad. it. di A. Caronia, *La mostra delle atrocità*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 55.
- [12] *Ivi*, p. 34, ed. it. p. 51.
- [13] “The Eternal Frame”, in: Inke Arns, Gabriel Horn (eds), *History Will Repeat Itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*, exhibition catalogue, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund and KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2007, p.151.
- [14] Jennifer Allen, “Einmal ist keinmal”, *infra*, pp. 23-33.
- [15] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 7.
- [16] Steve Rushton, “Tweedledum and Tweedledee resolved to have a battle”, in *Experience Memory Re-enactment*, ed. By Anke Bangma, Steve Rushton and Florian Wüst, Piet Zwart Institute in collaboration with Revolver, Rotterdam 2005, pp. 10-11.
- [17] *Ibid.*
- [18] Anke Bangma, “Contested Terrains”, in *Experience Memory Re-enactment*, cit., p. 14 (corsivo mio).
- [19] John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962, Lesson XI, “Assertions, Performatives and Illocutionary Force”, ed. it. a cura di C. Penco e M. Sbisà, *Come fare cose con le parole*, Marietti 1820, Genova-Milano 2007, pp. 98-107 .
- [20] Paolo Virno, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 161.